

NOUS L'ORCHESTRE

Un film de PHILIPPE BÉZIAT



LES FILMS PELLÉAS PRÉSENTE

NOUS L'ORCHESTRE

Un film de PHILIPPE BÉZIAT

Avec L'ORCHESTRE DE PARIS
Directeur Musical KLAUS MÄKELÄ

FRANCE | 2025 | 1H30 | DCP | 5.1 | 1.85 | COULEUR

AU CINÉMA LE 22 AVRIL

DISTRIBUTION

PYRAMIDE

32 rue de l'Échiquier, 75010 Paris
01 42 96 01 01

RELATIONS PRESSE

TONY ARNOUX et PABLO GARCIA-FONS

tonyarnouxpresse@gmail.com
pablogarciafonspresse@gmail.com

PHOTOS ET DOSSIER DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLES SUR WWW.PYRAMIDEFILMS.COM

SYNOPSIS

Comment jouer ensemble sans se sentir disparaître dans la masse?
Comment cohabiter si longtemps sans que le groupe explose?
Quel rôle joue vraiment le chef d'orchestre?



Pour la première fois, caméras et micros se fauflent parmi les 120 musiciens de l'Orchestre de Paris, à la Philharmonie, sous la baguette de leur jeune chef prodige, Klaus Mäkelä.
Un film immersif au cœur de la musique en train de se faire;
au plus près de l'expérience des musiciens, de leurs émotions, de la beauté.



ENTRETIEN AVEC PHILIPPE BÉZIAT

PROPOS RECUEILLIS PAR
SYLVAIN PRUDHOMME

Quelle place occupe ce film dans votre filmographie ?

Jusqu'ici mes films étaient pour la plupart construits autour d'opéras, *Traviata et nous*, *Indes Galantes*, *Pelléas et Mélisande*. J'avais presque toujours deux histoires à raconter : celle du livret d'abord, avec la progression de l'intrigue, les dialogues entre les personnages, les situations dramatiques qui faisaient avancer l'action. Et puis celle de la production du spectacle lui-même, que je suivais des premières répétitions aux premières représentations. Il y avait donc un double récit assez naturel, qui soutenait le film. Cela donnait des longs-métrages que j'appelle des « documentaires-opéras ». Cette fois effectivement il fallait s'aventurer ailleurs, avec le matériau plus abstrait de la symphonie, de la polyphonie orchestrale, qui ne raconte pas de livret, pas d'histoire. Essayer de faire une sorte de « documentaire-symphonie ».

Suivre le quotidien d'un orchestre, avec toute sa variété d'événements, sa routine, ce n'est évidemment pas du tout pareil que suivre le chantier d'un spectacle. Cela créait des difficultés nouvelles ?

Il fallait continuer de faire du documentaire, partir comme d'habitude du réel, du quotidien de l'Orchestre de Paris, de la réalité du travail des artistes, qui n'en finissent pas de me fasciner, avec leur façon de se transformer à l'instant où ils entrent dans leur art, ce petit miracle que j'aime filmer par-dessus tout, par lequel quelqu'un d'humain devient soudain comme surhumain, devant nous, au son et à l'image. Mais cette fois il n'y avait plus de récit extérieur auquel m'adosser pour porter le film. La vie d'un orchestre, c'est de travailler pendant une semaine une œuvre, et puis la semaine suivante une autre. Il a fallu resserrer sur la dramaturgie de la musique elle-même. C'était un défi, mais c'était aussi une libération. Pour la première fois j'avais l'impression de n'avoir plus besoin d'alibi, je pouvais simplement articuler musique et cinéma.

D'habitude au cinéma la musique est subordonnée au film. Chez vous, elle devient le cœur du film.

Une « musique de film », c'est généralement fabriqué après le film, pour soutenir un discours, un scénario, une dramaturgie, pour l'accompagner, l'illustrer. Dans mon cas c'est exactement l'inverse, c'est la musique qui parle en premier. La dramaturgie de base, c'est celle du discours musical, c'est celle du passage de Mahler ou de Bartók qui est joué, c'est l'émotion ou l'aventure de ce passage en lui-même. À partir de là, je me demande quels personnages peuvent habiter ce récit, quelles images, quels matériaux peuvent y entrer, la matière première étant la musique. Au lieu d'une musique de film, on a je crois un « film de musique ». Beaucoup de gens font du cinéma en adaptant des romans. Moi je fais des films en adaptant des musiques !

Au fond vous devenez vous-même presque compositeur.

Faire des films musicaux, c'est ma façon à moi de composer. C'est ma façon d'articuler dans le temps des éléments sonores, musicaux, visuels. Regarder une timeline de montage, c'est exactement comme regarder une partition. Un film c'est une polyphonie, des contrepoints, des éléments qui s'assemblent, se répondent, s'articulent.

En voyant le film, on a le sentiment d'être « dans » la musique. Comment avez-vous fait pour produire cette expérience ?

On a eu une chance extraordinaire que personne n'avait jamais eue auparavant. Pour entendre ce qu'on entend dans le film, il a fallu des moyens qui n'avaient jamais été mis à disposition, et qui l'ont été ici parce que la Philharmonie de Paris est en coproduction. À chaque prise du tournage, il y avait 90 micros ouverts. C'est-à-dire qu'à chaque prise, on prenait le son comme pour l'enregistrement d'un disque. Ensuite au montage et au mixage, j'ai récupéré tous ces sons, et j'ai refabriqué un mixage en fonction de l'image, en fonction de l'endroit où on se trouvait dans l'orchestre, en fonction des plans. J'ai « réorchestré » Ravel ou Bartók en fonction des voix que je voulais faire entendre, non seulement par rapport à l'endroit où se

trouvait la caméra, mais par rapport à l'émotion que je voulais souligner.

Par ailleurs, j'ai eu la chance de travailler avec une équipe formidable, aussi bien à la prise de son qu'au montage et au mixage, et de tout assembler dans un espace extraordinaire. Au final, le film offre une expérience sonore rarissime, en Atmos comme en Dolby 5.1. Souvent, ces technologies sont employées pour des effets de bombes qui explosent ou de balles qui sifflent dans l'air. Presque personne n'utilise les effets sonores de latéralité et de profondeur qu'elles permettent.

Dans votre film, vous montrez combien l'émotion et la perception sont liées l'une à l'autre...

L'émotion, c'est la matière même de la musique. Elle est produite par des gens dont c'est toute la vie. Des gens qui ont trois bouts de bois, deux bouts de laiton, un bout de cuivre, et qui font ça depuis leur plus jeune âge, qui ne peuvent pas vivre autrement que comme ça. Non seulement parce qu'ils l'ont toujours fait mais parce qu'au moment où ils le font, là maintenant tout de suite, sous nos yeux, ils ne peuvent pas ne pas y être tout entiers. C'est tellement difficile qu'ils ne peuvent pas tricher. À partir de gestes extraordinairement concrets, ils nous permettent d'atteindre quelque chose qui est de l'ordre de l'immatériel, de l'invisible, de l'infini. Et ils doivent non seulement réussir à produire cette émotion mais réussir à la produire avec les autres, en étant avec eux. On a parfois l'image de l'orchestre fait de musiciens disciplinés, concentrés, une espèce d'armée infailible. En fait c'est l'inverse : c'est une armée de la fragilité humaine.

Que le cinéma soit tout le temps une expérience de perception vivante, c'est pour moi un idéal à atteindre. J'ai recherché la synesthésie, la fusion entre le son et l'image. C'est comme si grâce au film on avait une perception sonore XXL. D'ailleurs c'est la métaphore qu'utilise à un moment une violoniste : elle raconte que parfois en écoutant elle « zoome » sur l'un ou l'autre des pupitres. C'est le mot qui lui vient et je le trouve très juste. Les oreilles sont capables de ça. Et c'est ça aussi qu'essaie de susciter le film.

Ce qu'il faut découvrir, c'est le côté organique de la musique et du son. C'est ce que dit l'un des musiciens à la fin, quand il raconte le choc d'un



concert auquel il a assisté dans son enfance, et qui a fait naître sa vocation : « J'écoutais la *Symphonie fantastique* de Berlioz et je regardais les musiciens qui créaient cette musique sous mes yeux, je voyais que tout était fait par des gens là devant moi, sans amplification, sans électronique, simplement avec des bouts de bois, des cordes, exactement comme il y a 600 ans... » Pour moi c'est ça le miracle de la musique. Là bien sûr on est au cinéma mais je fais tout pour recréer cette sensation très physique, cette présence des corps, ce caractère organique de la musique.

Vous avez choisi des partitions explosives, très modernes, qui font entendre la virtuosité et la puissance de l'orchestre, les jeux de contrastes, de timbres. Des partitions aussi qui déjouent une certaine image qu'on pourrait se faire de la musique classique plus patrimoniale, plus attendue.

C'est la réalité du répertoire actuel de l'Orchestre de Paris. Un peu de contemporain et surtout beaucoup de moderne, Stravinsky, Chostakovitch, Bartok, Sibelius, Mahler. Ce sont des musiques qui me fascinent, des musiques où tout est très clair, très audible, la diversité des timbres, des contrepoints.

Comment avez-vous créé un lien avec tous ces musiciennes et musiciens ?

Ça a été un lent travail d'approche, de rencontre, presque un à un. C'était très important pour moi qu'ils me fassent confiance. C'était le seul moyen d'être dans cette vie que d'habitude on n'entend pas, ces choses chuchotées, marmonnées, lâchées dans l'émotion, que je pouvais récolter grâce à cette multitude de micros. Il y a tout ce qui se dit et que le chef n'entend pas, ces petits groupes à l'intérieur de l'orchestre : la famille des bois, la famille des cuivres... Avec tout ce qui se passe à l'intérieur du groupe, comme à l'intérieur de toutes les familles. Les cuivres par exemple sont amusants à suivre. Traditionnellement ils sont moins souvent en lumière que d'autres pupitres, avec parfois 45 minutes d'attente sans jouer une note, comme dans *Schéhérazade*. Ils n'arrivent qu'à certains très rares moments,

en bétonnant tout d'un coup, comme des rugbymen. Alors qu'en réalité bien sûr eux aussi sont d'immenses musiciens, infiniment sensibles.

Dans votre film, on découvre la routine de l'orchestre et du quotidien des musiciens : l'accueil des chefs invités, le recrutement d'un second violon...

C'est toujours fascinant de voir comment 120 membres d'une même formation vivent et travaillent ensemble. Ce côté routinier, presque « vie de bureau », qui côtoie l'art à chaque instant. Je voulais absolument essayer de raconter ça, raconter la relative autonomie dont ils jouissent, puisqu'encore aujourd'hui l'orchestre est une association. Mais je ne voulais pas raconter que ça.

Comment avez-vous choisi les événements qui rythment la vie de l'orchestre ?

À l'Orchestre de Paris, chaque semaine de l'année est construite autour d'une œuvre, dirigée par un chef. Cela donnait une playlist possible du film, ainsi qu'une liste de chefs invités. A partir de ce programme on a fait des choix. Parmi les incontournables, il y avait le travail avec le directeur musical Klaus Mäkelä, au charisme fou, un chef qui fait une unanimité extraordinaire – c'est un cas rarissime – et dont l'arrivée a en plus coïncidé avec l'installation de l'Orchestre à la Philharmonie. Jusque-là l'Orchestre de Paris avait toujours été itinérant, pour la première fois il était hébergé pour de bon dans un lieu, et pas n'importe lequel, puisque la Philharmonie possède, de l'avis unanime des chefs qui viennent y jouer, une des deux ou trois meilleures acoustiques au monde.

Au départ du film il y avait ce double renouveau : nouveau chef, nouveau lieu. Deux incontournables à raconter. Ensuite il fallait choisir les œuvres qu'on suivrait, les chefs invités, des femmes, des jeunes, des vieux, choisir aussi les musiciens (je ne pouvais pas prendre les 120 !) en représentant un peu tous les pupitres. Il fallait aussi raconter le monde qu'ils amènent avec eux, leur vie à l'extérieur. Et puis aussi raconter le fonctionnement de l'orchestre, qui est un sujet délicat.

Vous faites allusion à toutes les tensions qui peuvent passer dans le collectif ?

Un orchestre c'est comme une copropriété d'immeuble, avec un peu les mêmes travers, mais en plus compliqué encore. Je me suis beaucoup entretenu avec les musiciens, et j'ai très vite compris que j'allais pouvoir raconter certaines choses mais pas d'autres. On a eu accès à des moments privilégiés : par exemple être autorisé à avoir une caméra au moment d'une sélection d'instrumentiste, quand ils écoutent les candidats et choisissent leur futur collègue, ça ne s'était jamais vu. Il y a beaucoup d'enjeux dans ces instants, des rapports de pouvoir aussi. Je pense qu'on le sent.

Le film parle aussi de la difficulté pour l'individu d'exister au sein de l'orchestre.

L'enjeu était de trouver la ligne de crête entre les deux pentes vers lesquelles peut aller le film. J'ai des pages et des pages de témoignages sur la difficulté d'exister au cœur du collectif en tant que grand soliste – parce que ce sont des virtuoses de leur instrument. Comment trouver et garder sa place, comment vivre bien et s'épanouir individuellement dans le groupe ? En contrepartie de la fusion qu'il faut atteindre pour jouer tous ensemble, il y a quelque chose de très pesant, de potentiellement difficile à vivre. Surtout aujourd'hui où la place de l'individu va en s'affirmant. Et là je voyais sortir des centaines de scénarios de films où ça chauffait, où ça clashait. Mais c'était impossible de tout dévoiler.

Enfin, vous avez trouvé ce système de cartons qui rapportent leurs propos, tout en les laissant anonymes.

Oui ! Avec les cartons, on ne sait pas qui dit quoi. La réalité est rapportée, y compris dans sa dimension conflictuelle. Et il y a un autre avantage essentiel : cela permet de ne pas interrompre le flux de la musique. La parole rapportée ici est documentaire, mais sa lecture n'a pas le même effet que si on l'écoute. Le cerveau reste disponible pour la musique. Très concrètement ça évite de baisser le volume du discours musical et monter celui de la voix pour s'assurer qu'elle passe devant, ce qu'il faut faire habituellement chaque

fois qu'on veut qu'une parole soit entendue. C'est ce qui se passe tous les jours à la télévision, ça marche très bien, mais ça veut dire une absence de polyphonie entre les mots et la musique. Moi je voulais que cette polyphonie advienne, comme dans l'opéra où le compositeur place les mots exactement à l'endroit voulu dans le discours musical.

Vous avez choisi de n'afficher aucun nom d'oeuvre ou d'artiste dans votre film... Est-ce une volonté de rompre avec une certaine idée que cette musique-là est comme un marqueur de classe ?

L'idée que cette musique serait réservée à un public cultivé est tout simplement fautive. Qui dans les années 1960 en URSS parle le mieux au peuple ? C'est Prokofiev. Mon arrière-grand-mère, qui pourtant était d'un milieu très modeste, allait à l'opéra à Bordeaux, au dernier étage. Il y a toujours une classe sociale qui essaie de s'approprier l'art. Mais la musique, elle, comme tous les arts, fait le contraire. Elle met tout le monde à égalité. J'essaie à mon tour de débarrasser le spectateur de tous les prérequis, tous les préjugés, toutes les idées reçues, tout ce qui risquerait de provoquer de l'autodiscrimination, le sentiment d'avance que « ce n'est pas pour moi ». Avec Philippe Martin, mon producteur (Les Films Pelléas), on essaie de faire du cinéma qui parle de musique, parce qu'on se dit que le cinéma permet d'élargir un peu le public de la musique. Le but d'un film comme ça est d'ouvrir, de partager des émotions que nous a données ce monde-là. Et de dire : ça existe, vous pouvez y aller, c'est très facile.

Je pense que les gens adorent la musique et que découvrir un son organique produit par des gens qui le font devant toi, sous tes yeux, c'est incroyablement fort. Au début de ce projet, j'ai eu la chance de pouvoir me placer au milieu de l'orchestre, juste à côté du cor anglais, et j'ai eu l'expérience la plus forte de ma vie. C'était fou. Quand on aime la musique, mieux on l'entend, plus on l'aime. J'en suis persuadé. Et tout le film s'efforce de la faire entendre le mieux possible. La question n'est pas de savoir qui est Bartok, de savoir qui est Herbert Blomstedt. La question c'est : est-ce que vous entendez ce qu'on entend ? est-ce que vous discernez toute la variété



des sons, le basson ici, les violons là ? Parce que si on y parvient, alors il y a quelque chose qui se trouve démultiplié, une sorte de jouissance pure. Qui pour le coup n'est pas du tout savante ni culturelle. C'est une expérience sonore absolue, qui n'a pas besoin de références. C'est de l'art. Et l'art ce n'est pas la culture.

À la fin de *L'Oiseau de feu* de Stravinsky, il y a ce solo de cor interprété par un musicien dont on comprend qu'il prendra sa retraite après le concert.

Sur ce solo de cor, j'articule deux types d'images. D'abord des images du visage d'André, sur lequel on lit énormément de choses – André est un homme extraordinaire, c'est une figure, le pape du cor en France, et ce solo – là, à ce moment précis, c'est toute sa vie. Mais aussi en parallèle des images de situations réelles, le concert qui va s'organiser, les musiciens qui quittent Paris en TGV pour aller jouer au stadium de Vitrolles. J'adore ce miroir. La musique que font les musiciens devient la musique du film sur leur vie !

Vous avez mis en place un dispositif de réécoute avec chacun des personnages du film. Pouvez-vous raconter comment vous avez procédé ?

Il y avait en général deux jours de répétition, pendant lesquels on enregistrait, puis deux jours de concert. Je faisais un pré-montage de ce qu'on avait enregistré pendant les répétitions, et l'interview avait lieu entre les deux concerts. Tout était donc à chaud. Ça revenait à leur dire : « Réécoutons ensemble ce que vous venez de faire. Expliquez-nous ce qui s'est passé ». Pendant le concert ils écoutent, mais ils jouent, il y a ce masque. Là tout d'un coup ils se contentent d'écouter, et ils se transforment. Tu vois à quel point la musique les habite. Avec l'idée que peut-être ça peut nous apprendre à écouter nous-mêmes.

Il y a aussi un plan très long sur le visage du cor anglais, au moment de son solo dans le *Concerto pour piano* de Ravel.

En se plongeant dans la vie de ce pupitre de bois de l'orchestre de Paris, on découvre que tout tient à mille détails. Je pourrais le filmer ce cor uniquement pendant les quelques notes qu'il joue. Alors que ce qui est fascinant, c'est tout ce qui se passe avant, et tout ce qui se passe après. On comprend ainsi l'intensité de l'effort physique qu'il fournit. Et on perçoit à quel point tous ses copains de pupitre sont avec lui. C'est hallucinant. Tu vois les corps qui bougent en même temps, tu vois le bonheur de la musique.

Le titre du film, *Nous l'Orchestre*, fait allusion à cette dimension collective. Il y a un moment où l'alto solo dit : « il faut qu'on soit un peu plus que collègues ».

C'est la dimension politique du film, qui va au-delà du champ de la musique : si on ne s'écoute pas, on ne peut pas faire société. L'*orchestra* – historiquement, l'espace de la tragédie grecque où danse le chœur – est un miroir de la société, une école de la démocratie. Si on ne s'écoute pas, si chacun ne défend que son individualité, on ne peut pas faire de la belle musique ensemble. « Nous l'Orchestre », c'est le nous des musiciens, mais c'est aussi nous, le public.

Dans tous les orchestres, il y a deux sortes de profils psychologiques. Ceux qui sont des bons camarades, qui se mettent au service du collectif, et puis les « moi-je ». Je milite bien sûr pour les premiers, pour un égalitarisme un peu « communiste », que je trouve très beau dans la vie de l'orchestre. On peut aussi penser au monde de l'entreprise, qui pose les mêmes questions d'organisation hiérarchique et de relation au chef...

Comme dans *Indes Galantes*, vous suivez parfois des musiciens chez eux. On les voit qui arrivent ou repartent à vélo, on a les bruits de la ville...

L'intérêt de ces allers-retours entre monde intérieur et monde extérieur est à la fois acoustique et humain. Le dehors, c'est la musique du monde, la musique des bruits, par opposition à la musique harmonique, écrite, du dedans. On voit que quand les musiciens arrivent à la Philharmonie, quelque chose « tombe » : ils se préparent, se déshabillent, laissent derrière eux le monde extérieur pour aller faire cette musique. On voit aussi que ce miracle, ce son qu'ils arrivent à faire ensemble, vient de loin : de leur passé, de leur enfance en Alsace, en Arménie, du deuil d'un père qu'un des musiciens raconte avoir remplacé par le violon. On voit enfin que d'une certaine façon la musique qu'ils jouent est la bande-son de leur vie... quand Lusine marche dans la rue, je peux imaginer qu'elle se passe *Shéhérazade* dans la tête !

Comment avez-vous géré la place du chef Klaus Mäkelä ? Vous vous retrouvez avec cet atout extraordinaire : un chef jeune, solaire, formidablement talentueux, unanimement apprécié et vous décidez pourtant de ne pas en faire le centre du film.

L'année précédant le tournage, un portrait de Mäkelä venait d'être fait pour Arte, par Bruno Monsiegeon. Donc d'une certaine façon c'était fait. Et puis certes le chef est indispensable, mais sans l'orchestre il n'y a rien ! Il y a quelques années, les musiciens ont été assez fâchés avec un chef dont je tairai le nom, qui était très dictatorial, très arrogant. Et une fois il a donné son geste et ils n'ont pas joué. Pour lui montrer qu'il n'y avait pas que lui qui faisait la musique. On a ce mythe du geste du chef qui fait le son. Mais c'est l'orchestre qui fait le son. Le travail d'un chef consiste d'abord à faciliter la vie de l'orchestre. Si quelque chose ne va pas, il faut se poser la question : qu'est-ce que je n'ai pas fait pour aider les musiciens à jouer la partition ?

Mäkelä a très bien compris le projet : c'est lui qu'on a rencontré en premier, et on n'a eu aucun mal à lui expliquer que ce qu'on voulait c'était

montrer comment les choses circulent entre le chef et les musiciens. Il a été violoncelliste pendant des années dans un orchestre avant d'être chef. Il a expérimenté le rapport au chef. Les musiciens m'ont tous dit ça : « Ce n'est pas que Mäkelä a moins d'ego que les autres, mais il a un ego bien placé ». Un chef qui pose problème, c'est un chef qui n'est pas clair avec son ego.

Après je ne veux pas non plus nier l'évidence et affirmer que tout ne passerait que par la technique et l'interprétation. Il y a aussi évidemment ce mystère du charisme, de l'aura, de l'autorité naturelle. Il y a du désir qui circule dans cette relation, le film y succombe lui aussi ! Ça existe, et même ça existe parfois cruellement. Et c'est ça bien sûr qui nourrit le star-system et les mythologies. Les musiciens le disent : c'est dans les trois premières minutes qu'on juge un chef invité qu'on découvre.

Il y a ce moment où Mäkelä réécoute le deuxième mouvement de Ravel.

Oui. Je voulais qu'il écoute lui aussi, il n'y avait pas de raison que les autres écoutent et pas lui. À chacun j'ai demandé : « Qu'est-ce que vous entendez quand vous jouez ? ». Et lui m'a tout de suite dit : « En fait c'est moi qui suis le mieux placé et qui ai la meilleure écoute, puisque je suis le seul à avoir l'écoute résultante. D'une certaine façon c'est pour moi que c'est le plus facile ».

Seriez-vous d'accord de dire que votre film est aussi un film sur le bonheur ? Sur la possibilité du bonheur dans la durée. Beaucoup de musiciens parlent de cette dimension d'engagement sur le temps long. Certains sont heureux, d'autres le sont moins.

C'est comme dans un couple ! La question est de savoir manœuvrer dans la réalité. C'est comme dans *Le Dernier métro* de Truffaut, ces répliques de la pièce qu'ils répètent : « Tu es belle, Éléna, si belle que te regarder est une souffrance. – Hier, tu disais que c'était une joie ! – C'est une joie, et une souffrance ».



PHILIPPE BÉZIAT

Philippe Béziat a réalisé 4 documentaires-opéra pour le cinéma :

- **Indes galantes** (2021), avec Clément Cogitore, Leonard García Alarcón, Bintou Dembélé et une trentaine de danseurs de hip-hop, krump, break, voguing... (nommé aux César 2022 du Meilleur Documentaire et aux Prix Lumières)
- **Traviata et nous** (2012), avec Natalie Dessay et Jean-François Sivadier
- **Noces, Stravinsky-Ramuz** (2012), avec Dominique Reymond et Mirella Giardelli
- **Pelléas et Mélisande, le chant des aveugles** (2009), avec Olivier Py et Marc Minkowski

Il a également réalisé plusieurs documentaires pour la télévision, comme **Claudio Monteverdi, aux sources de l'opéra** (2017), **Jacques Prévert, paroles inattendues** (2017), **Tout Puissant Mama Djombo** (2022 - coréalisé avec Sylvain Prudhomme, autour des personnages de son roman *Les Grands*, tourné sur cinq années à Montreuil, Lisbonne et Bissau) et **L'École du Nord en 3 actes** (2025).

Il a aussi réalisé des courts-métrages musicaux : **Le JT, petit opéra** (1998), d'après *Fearful Symmetries* de John Adams, avec Luc-Antoine Diquéro et Charlotte Clamens ; **Musica da camera** (2003), d'après *Madrigals* de Georges Crumb, avec Donatienne Michel-Dansac, Françoise Rivalland et Christophe Saunière ; **Le Crépuscule des dieux** (2019 - co-réalisé avec Gordon), pour la 3e Scène, plateforme numérique de l'Opéra de Paris, à partir d'un des derniers entretiens de Pierre Bergé et d'une transcription pour piano de l'opéra de Wagner.

Il filme également opéras, ballets, concerts ou pièces de théâtre, parmi lesquels :

- avec la troupe de la Comédie-Française au Théâtre du Vieux-Colombier : *Six personnages en quête d'auteurs* de Pirandello mis en scène par Marina Hands (2024) ou *Dom Juan* de Molière mis en scène par Emmanuel Daumas (2022).
- au Festival d'Aix-en-Provence : *Madame Butterfly* de Puccini dirigé par Daniele Rustioni et mis en scène par Andrea Breth (2024) ou *Symphonie n°2 Résurrection* de Malher dirigée par Esa-Pekka Salonen dans la production de Romeo Castellucci au Stadium de Vitrolles (2022).

En 2020, dans la grande salle Pierre Boulez de la Philharmonie que l'absence de public permet de transformer en studio, Philippe Béziat met en image *Penthesilea*, opéra de Pascal Dusapin dirigé par Ariane Matiakh, dans un dispositif conçu pour englober chanteurs, chœurs et musiciens de l'Orchestre de Paris. Dans le même contexte, *Italienne, scène & orchestre* de Jean-François Sivadier est recréé pour la caméra à la MC93 (2020), et *David et Salomon*, programme de musiques sacrées d'Heinrich Schütz par les *Cris de Paris* de Geoffroy Jourdain, dans l'église Saint-Jacques de Reims (2021).

Par ailleurs, il met en scène ou collabore à la mise en scène de spectacles musicaux comme *La Grande Duchesse* d'après Offenbach, avec la compagnie Les Brigands (2013), *200 Motels* de Frank Zappa, avec Antoine Gindt et Leo Warynski (2018), *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, avec Florent Slaud et Marc Minkowski (2018).



LE SACRE DU PRINTEMPS
IGOR STRAVINSKY

dirigé par Klaus Mäkelä

SHÉHÉRAZADE
NIKOLAÏ RIMSKI-KORSAKOV

dirigé par Elim Chan

SYMPHONIE N°8
« DES MILLE »
GUSTAV MAHLER

dirigé par Daniel Harding

SYMPHONIE N°8
ANTON BRUCKNER

dirigé par Herbert Blomstedt

CONCERTO EN SOL
MAURICE RAVEL

dirigé par Klaus Mäkelä

L'OISEAU DE FEU
VERSION 1917
IGOR STRAVINSKY

dirigé par Klaus Mäkelä

LE MANDARIN MERVEILLEUX
BÉLA BARTÓK

dirigé par Klaus Mäkelä


PETROUCHKA
IGOR STRAVINSKY

dirigé par Klaus Mäkelä

SUITE POUR ORCHESTRE
DE JAZZ N°2
DMITRI CHOSTAKOVITCH

dirigé par Klaus Mäkelä

LES ŒUVRES MUSICALES





LISTE TECHNIQUE

RÉALISATION ET SCÉNARIO

PHILIPPE BÉZIAT

PRODUIT PAR
PRODUCTEUR ASSOCIÉ

PHILIPPE MARTIN
DAVID THION

IMAGE
MONTAGE
INGÉNIEURS DU SON
MONTAGE SON
MIXAGE
MIXAGE MUSIQUE
ASSISTANT RÉALISATEUR
DIRECTION DE PRODUCTION
DIRECTION DE POST-PRODUCTION

RAPHAËL O'BYRNE, THOMAS RABILLON
HENRY-PIERRE ROSAMOND
ARNAUD MARTEN, NICOLAS JOLY, PERRINE GANJEAN (Prises de son Philharmonie)
FRANÇOIS MEREU
EMMANUEL CROSET
THOMAS DAPPELO, RAPHAËL ALLAIN
THOMAS LONGUET
NATACHA LEGRAND
JULIETTE MALLON

UNE PRODUCTION
EN COPRODUCTION AVEC
EN ASSOCIATION AVEC
AVEC LE SOUTIEN DE

LES FILMS PELLÉAS
LA CITÉ DE LA MUSIQUE – PHILHARMONIE DE PARIS
PYRAMIDE DISTRIBUTION
CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE,
LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE EN PARTENARIAT AVEC LE CNC,
LA SACEM
INDÉFILMS 12, CINÉCAP 7, PALATINE ÉTOILE 21, CINEAXE 5

EN ASSOCIATION AVEC

VENTES INTERNATIONALES
DISTRIBUTION FRANCE

PYRAMIDE INTERNATIONAL
PYRAMIDE DISTRIBUTION

PYRAMIDE
DISTRIBUTION

